

- и современная культура: у 90-летию заслуж. деятеля науки Респ. Беларусь, д-ра филол. наук, проф. Ефросиньи Леонидовны Бондаревой: сб. науч. тр. / под общ. ред. Л.П. Саенковой. – Минск : Изд. Центр БГУ, 2012. – С. 57–66.
4. Мартысевіч, М. Вінегрэт / М. Мартысевіч // Прэмія імя Е. Гедройца. – [Электронны рэсурс] – Рэжым доступу: <http://gedroyc.by/2015/05/27/maryya-martysevch.html>. – Дата доступу: 01.09.2015.
  5. Марціновіч, Д. Месца дзеяння – Вялікія Пацукі / Д. Марціновіч // Прэмія імя Е. Гедройца. – [Электронны рэсурс] – Рэжым доступу: <http://gedroyc.by/2015/04/27/dzyans-marcnovch.html>. – Дата доступу: 01.09.2015.
  6. Шаўлякова, І. Як атрымаць найлепшую працу ў свеце / І. Шаўлякова // Прэмія імя Е. Гедройца. – [Электронны рэсурс] – Рэжым доступу: <http://gedroyc.by/2015/05/05/ryna-shalyakova.html>. – Дата доступу: 01.09.2015.

Дарья Гиргель

*Белорусский государственный университет*

## **КРИТИКА МОНОЛОГИЗМА В СТАТЬЕ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО «О РАЗЛИЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ»**

Конец XIX века обнажил кризис индивидуализма, который лежал в основании европейской культуры. Поиск путей выхода из кризиса привел к интенсивному развитию идеи диалога. Философское понимание диалога было блестяще представлено в работах М. Бубера и М. Бахтина. Идея диалога повлияла на культуру в целом, особенно ярко она проявилась в искусстве.

Рубеж XIX–XX веков отмечен возросшим интересом к театру. Театр стал одним из «культурных мест», в котором проект диалогических отношений был актуализирован и реализован в различных театральных экспериментах (литературных и режиссерских). Театр все более становился интимным пространством и воспринимался как отдушину, где преодолевалась замкнутость на мире собственной души. К. Станиславский говорил актерам: «Будьте на сцене еще больше дома, чем в собственной квартире» [4, с. 339]. В рамках монолизма классический европейский театр не знал Другого и характеризовался пассивностью зрителя. Но уже в конце XIX века театр все меньше воспринимался как развлечение и более как модель события, главным участником которого был Другой – зритель, актер, режиссер.

В 1909–1922 гг. К. Станиславский особенно интенсивно разрабатывал теорию театрального искусства, что позднее нашло свое отражение

в цикле статей, объединенных общим названием «О различных направлениях в театральном искусстве». Анализируя театр ремесленного типа, театр представления и театр переживания, Станиславский подошел к описанию проекта преодоления монологизма.

Понятие монологизма развивал М. Бахтин в главе «Герой у Достоевского» в издании 1929 года своей книги о Достоевском. Согласно Бахтину: «Монологизм в пределе отрицает наличие вне себя другого равноправного и ответно-равноправного сознания, другого равноправного я (ты). При монологическом подходе (в предельном или чистом виде) другой всецело остается только объектом сознания, а не другим сознанием. От него не ждут такого ответа, который мог бы все изменить в мире моего сознания. Монолог завершен и глух к чужому ответу, не ждет его и не признает за ним решающей силы. Монолог обходится без другого [...] Монолог претендует быть последним словом. Он закрывает избраженный мир и изображенных людей» [1, с. 318].

В основе монологического отношения к действительности лежат субъект-объектные отношения, следствием чего оказываются механические манипуляции с объектами. «Беда всякого штампа – в его механической приученности, которая мертвит и лишает всякой жизненности» [3, с. 416], учил Станиславский. В театре ремесленного типа актер не утруждает себя глубоким постижением роли, обращаясь со своим персонажем как с вещью. Станиславский критикует общеактерскую речь, пластику, штампы и приемы, накопившиеся в ремесле актера, который, забыв о переживании, стремится «выработать однажды и навсегда готовые формы выражения чувств и сценической интерпретации для всех ролей и направлений в искусстве» [3, с. 405]. В ремесленном театре механическая актерская эмоция нужна для того, чтобы оживлять мертвые штампы, механически воздействовать на зрителей.

В театре представления актер начинает свою работу с процесса «живого, человеческого, так сказать, подлинного переживания роли» [3, с. 428]. Актер переживает и воплощает каждую роль, но только не на сцене, перед зрителями, но дома, наедине с самим собой. Терминология, которую использует Станиславский при описании театра представления – «создание жизни человеческого духа», «переживание», «душа роли» – имеет общее начало с понятием «диалога» М. Бахтина.

В интерпретации Бахтина диалог становится универсальным принципом человеческой речи и всех видов взаимодействий и манифестаций человеческой жизни, всего, что имеет смысл и значение. «Жизнь по природе своей диалогична. Жить – значит участвовать в диалоге:

вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п.» [1, с. 318]. Диалогический подход открывает подлинную жизнь человека. Диалог потенциально становится моделью бытия, посредством которой человек участвует в конституировании своей личности – основной задачи своей жизни. Диалог дает жизнь нашему существованию, является условием любого бытия. Именно поэтому диалог так фундаментально важен для Бахтина: «Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, – не только для других, но и для себя самого. Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается – все кончается. [...] Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия» [2, с. 280].

Театр переживания ставит своей целью – создание на сцене живой жизни человеческого духа. «Сценическое создание – живое, органическое создание, сотворенное по образу и подобию человека, а не мертвого, должно быть убедительно; оно должно внушать веру в свое бытие. Оно должно быть, существовать в природе, жить в нас и с нами, а не только казаться, напоминать, представляться существующим» [3, с. 442]. И если для Бахтина диалог «создает» человека, то, согласно Станиславскому, «только живое создает живое» [3, с. 437].

В своих статьях о театральном искусстве Станиславский выступил как критик монологизма, показав его черты в театре ремесленного типа и театре представления. Станиславский ориентировал актеров и зрителей выстраивать отношения с театром в соответствии с принципами театра переживания, близкого по характеристикам к диалогической модели мира М. Бахтина. Но нельзя однозначно утверждать, что театр переживания являет собой пример театра, основанного на позициях диалогизма. Правильнее будет сказать, что Станиславский только подошел, обозначил направление развития будущего театра.

#### *Литература*

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.
2. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин // Собрание сочинений. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970 гг. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002.
3. Станиславский, К.С. О различных направлениях в театральном искусстве // Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи.

- Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек / К.С. Станиславский. – М.: Правда, 1990.
4. Станиславский, К.С. Работа актера над собой // О технике актера / К.С. Станиславский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007.

**Арцём Кавалеўскі**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт*

### **БУМ-БАМ-ЛІТ: 20 ГОД ГУЛЬНІ БЕЗ ПРАВІЛ**

«Авангардны літаратурна-мастацкі рух “Бум-Бам-Літ” быў створаны ў 1995 годзе групай маладых паэтаў, прыхільнікаў так званай постмадэрнісцкай плыні ў літаратуры. Удзельнікі руху абвясцілі паняцце самадастатковасці мастацтва, якое тоеснае прынцыпу творчасці дзеля працэсу творчасці. Кожны творца ў ББЛ унікальны, кожны выяўляе сябе, як хоча, і няма ніякіх абмежаванняў у выбары сродкаў самавыяўлення». Менавіта такімі словамі пачынаўся мой артыкул пятнаццацігадовай даўнасці, надрукаваны ў штотыднёвіку «Літаратура і мастацтва», прысвечаны першаму юбілею літаратурна-мастацкага руху Бум-Бам-Літ. Сёння, калі ББЛ адзначае сваё 20-годдзе, мы маем магчымасць больш аб’ектыўна зірнуць на яго ролю, спецыфіку існавання і развіцця ў сучасным літаратурным працэсе Беларусі.

Ад самага пачатку свайго стварэння Бум-Бам-Літу была ўласцівая атмосфера творчай разняволенасці, канцэптуальнай хаатычнасці ды эпатажнага флёру з яго напаймаргінальным ваганнем паміж літаратурнай прысутнасцю і сталым жаданнем уцёкаў ад усяго таго, што прынята лічыць прыгожым пісьменствам. Эклетычнасць мастацкіх пазіцый руху была відавочная: бадай кожны ўдзельнік меў за абавязак тэарэтычна абгрунтаваць тыя творчыя прынцыпы, якім аддаваў перавагу і якімі кіраваўся ў працэсе стварэння сваіх тэкстаў (ды іншых мастацкіх прадуктаў). Так, з «прыходам» у ББЛ новых удзельнікаў метадалагічная скарбонка руху, у якой ужо і без таго было шмат разнастайных «–ІЗМаў», узбагачалася шматлікімі спробамі канцэптуалізацыі ўласнай творчасці, увасобленымі ў форме зыходных маніфестаў. Менавіта гэтая падзея для некаторых бумбамлітаўцаў рабілася адпраўным пунктам суіснавання ў руху. Іншая справа – непасрэдны ўдзел у жыцці ББЛ.

Цяжка не пагадзіцца з меркаваннем, што прыналежнасць творцы да пэўнай суполкі, згуртавання альбо руху – з’ява часовая і ў некаторай ступені непазбежная. Калі больш пільна ўгледзецца ў мастацкі вопыт